



Presentación

Número Actual

Archivo

Autores

- archivo
- nº1 / 2
- Memoria del arte /
- memoria de los medios
- nº3
- El arte y lo cómico
- nº4
- Las muertes de las
- vanguardias
- nº5
- Las tapas de
- semanarios del siglo
- XX
- nº6
- Estéticas de la vida
- cotidiana
- nº7
- Objetos de la crítica
- nº8
- Centros y fronteras. El
- cine en su tercer siglo
- nº9
- Dispositivos
- mediáticos: los casos
- de las tapas de revistas
- en papel y en soporte
- digital
- nº10
- Sobre historia y teoría
- de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Las muertes de las vanguardias

Secciones y artículos [4. Afectos, conflictos, degradaciones]

Esa tradicional vanguardia

Mabel Tassara

↑

A

🖨

nº 4

oct.2008

semestral

abstract

texto integral

notas al pie

autor

bibliografía

comentarios

Abstract

Quiebre, deconstrucción, elitismo, marginalidad, son conceptos habitualmente ligados a una vanguardia, así como también parece habitual su inclusión en un ciclo: auge y esplendor- decadencia y fracaso. Se interroga aquí sobre el modo y la medida en que estos comportamientos adjudicados a las vanguardias históricas se conectan, si es que lo hacen, con la exploración y la expansión de las posibilidades del decir de un lenguaje y con la cuestión de la esteticidad de las obras de arte.

↑

Palabras clave

vanguardia y deconstrucción, enunciación y retórica en las vanguardias

↑

Abstract en inglés

That traditional avant garde

Rupture, deconstruction, elitism, exclusion are concepts habitually associated with the vanguard as well with a cycle of apogee and splendour – decadence and faillure. The article inquires into the way and the proportion in which these behaviors attributed to historical vanguard are connected – if they really are – with the exploration and the expansion of art languages and with the matter of aestheticism in fine art

↑

Palabras clave

avant-garde and deconstruction, enunciation and rhetoric in avant-garde

Texto integral

1. La vanguardia como ruptura

- 1 El sentido más inocente de la palabra *vanguardia* nos dice que refiere a ir primero o delante, estar en el sitio más avanzado, preceder a los demás. Sin embargo, en algún momento la vanguardia se asoció a una propuesta de cambio que contempla el corte brusco con lo que antecede y aun su destrucción, y hoy se tiende a interpretarla de este modo.
- 2 Más, vanguardia es una denominación que ha quedado adherida a las vanguardias de principios del siglo veinte y, principalmente, a las de las artes plásticas: cubismo, surrealismo, constructivismo, abstracción. El término vanguardia tal como hoy suele utilizarse parece haber cobrado vigencia en relación con esos movimientos. Desde el análisis crítico del pasado no se habla del manierismo como una vanguardia frente a los modos renacentistas de hacer, ni siquiera se habla de vanguardia respecto del romanticismo frente al clasicismo.
- 3 Al parecer esas vanguardias del siglo veinte han sido las que han sentado el modelo de lo que una vanguardia es.
- 4 De este modo, el modelo de vanguardia es siempre aquella que se erige contra lo establecido, contra la forma estructurada, proponiendo rupturas a esa forma, pero también cambios que van más allá del ámbito estricto del arte y que refieren a nuevas maneras de ser en el arte, y en la vida. Decir vanguardia convoca inmediatamente un universo de quiebres, discontinuidades y fragmentaciones.
- 5 Las vanguardias que se erigen como paradigmáticas son aquellas que se ligaron a la fragmentación de los sistemas organizadores de los lenguajes en tanto vías de expresión y, en los espacios con aptitud para hacerlo, al cuestionamiento de los modos de representación que proporcionaron construcciones del mundo, las culturas y las sociedades: la música tonal, la figuración en la imagen, el relato en la literatura, la *narrativa clásica* en el cine.

2. Enunciación y retórica en las vanguardias

- 6 El que la vanguardia se presente como una nueva visión del mundo, que pretenda llegar para expresar un nuevo modo de ser social y que suela ir acompañada con una actitud denostativa para con los modos anteriores de ser el arte, da cuenta del valor que en ella posee siempre el componente enunciativo.
- 7 Pero si se observa el comportamiento de las vanguardias de principios del siglo veinte se advierte que ellas se bifurcan en dos direcciones. En apelaciones como las del cubismo, el futurismo o el constructivismo los rasgos enunciativos que expresan la voluntad de cambio se encuentran siempre acompañados por propuestas de orden retórico que, en el marco de la pintura se refieren a cuestiones que hacen al trazo, a la textura, al color, es decir a los componentes básicos que conforman el lenguaje pictórico. Es cierto que también cambian los motivos temáticos y los temas de interés pero, manifiestamente, estas vanguardias pretenden instalar nuevas modalidades expresivas.
- 8 La instauración de una nueva poética es un rasgo característico de esas propuestas y en ellas el componente retórico ocupa un lugar significativo. En los movimientos que tienen lugar en torno a la década del sesenta esto se sigue manteniendo aunque no con la misma fuerza, y con la diferencia de que se van desvaneciendo las poéticas en el sentido proyectivo.
- 9 En la otra línea, la del *ready made*, en cambio, el componente enunciativo es determinante, aunque es cierto que la forma retórica se instala como oposición o ironía a las formas instituidas del arte.
- 10 Si consideramos el comportamiento del arte actual, y no estoy pensando ya sólo en las artes plásticas, surge que, dentro de una gran heterogeneidad, lo que se pretende novedoso entronca más en una continuidad con el espíritu del *ready made*, si atendemos a la dominancia del componente enunciativo y la distancia con la forma en el sentido en que ésta operaba tradicionalmente en el arte.
- 11 Por otra parte no se observan movimientos grupales sino un gran número de intentos atomizados, y si no hay poéticas grupales, tampoco se detectan sus esbozos en la mayoría de los intentos individuales. Ello pensando en la no existencia de propuestas de orden retórico, más bien se encuentra, a veces, que reaparecen las más elementales de las existentes.

- 12 Porque en muchos casos lo que se presenta como nuevo ofrece la paradoja de que parece volver a lo primigenia de la cultura, cuando la lengua del hombre era todavía precaria para recubrir con los artificios del lenguaje los primeros significados y éstos aparecían en su mayor desnudez pragmática. Parecen primar remisiones cada vez más cansadas y pobres al gesto primero de Duchamp o palimpsestos torpes de los que se ha esfumado la magia del discurso original. Porque, qué queda de los textos sacralizados cuando el lenguaje que les dio ese carácter se evanesce: las pobres temáticas cotidianas, las angustias y los anhelos de siempre, las crisis e inquietudes sin originalidad que afectan a los hombres en todas las épocas, pero estas vez contadas con el lenguaje del chisme de vecinos o la dudosa habilidad de quien no conoce demasiado el oficio que practica.
- 13 J. F. Lyotard (1988) ofrece una mirada atractiva sobre la vanguardia. Considerando la discriminación kantiana entre lo bello y lo sublime, Lyotard la encuentra más asociada con lo sublime. En la medida que en lo sublime kantiano, de los dos componentes que intervienen en la apreciación de lo bello: la imaginación y el entendimiento, la imaginación no interviene y lo sublime se presenta como aquello que sobrecoge por su grandeza, pero donde ésta se encuentra ligada, justamente, a la imposibilidad de darle una forma sensible. Lo sublime se intuye a través del entendimiento pero carece de forma que lo exprese, se conecta con la idea de un absoluto que sólo puede ser pensado y debe quedar sin representación sensible.
- 14 Y es verdad que las vanguardias se han ido apartando cada vez más de la búsqueda de la forma en el sentido que Kant lo plantea, como una forma sin finalidad perceptible que provoca el sentimiento de lo bello.
- 15 No obstante, es siempre un objeto sensible el disparador del sentimiento de lo sublime aunque éste se evanesca en el momento del juicio. Y aquí vuelve a plantearse la cuestión de cuál es el objeto motivador.
- 16 De todos modos, existe una diferencia constitutiva entre vanguardias como las del fauvismo, el cubismo, el futurismo y tantas otras que retrabajaron elementos específicos del lenguaje y todas las que se disparan desde el *ready made*, en las que la perspectiva de Lyotard abre, me parece, una vía esclarecedora para pensarlas, en tanto en ellas la relación entre la apelación enunciativa y la forma retórica se propone fuera de la propuesta estética.
- 17 Es cierto que el sentimiento de lo sublime difícilmente se presente en gran parte de los intentos que se dicen en la actualidad vanguardia pero su modo de operar, su mecanismo de apelación al receptor parecen encontrarse, como encuentra Lyotard, más instalados en la apelación a lo sublime que en la apelación a lo bello.
- 18 En J.M. Schaeffer (1987: 120 a 127) se encuentra una observación parecida en relación con la fotografía. Schaeffer piensa que en la apreciación de algunas fotografías impera el mecanismo propio de lo sublime kantiano antes que el de lo bello. Se trata de fotografías que él denomina "señales" (entidades que presentan una remisión indicial- temporal al referente) en las que no puede decirse que exista una forma que busca imponerse estéticamente sino que hay algo en ellas que constituye una suerte de *escándalo del entendimiento*. Esas fotografías, más allá de su *falta de forma*, ya diferencia de las que muestran una preocupación por la composición, los valores lumínicos, el color, etc., provocarían una conmoción emotiva que para él sería del orden del sentimiento de lo sublime.
- 19 Schaeffer aclara aquí que su concepción de lo sublime es independiente de la consideración de omnipotencia presente en Kant y que él la conecta, simplemente, con el carácter deceptivo, incontrolable, errático de un objeto. El tipo de fotografía en cuestión es una imagen que "no tiene como meta la compleción icónica ni la saturación semántica", que se presenta como "una liberación", porque "aparta nuestra sensibilidad del universo de los signos, libera la mirada de la 'realidad', es decir, de ese mundo triste en el que todo encuentro perceptivo tiene su lugar preparado".
- 20 Este leve desplazamiento producido por Schaeffer sobre el concepto kantiano hace todavía un poco más cercana, me parece, la posibilidad de pensar el mecanismo de apreciación de lo sublime en conexión con la recepción de algunas experiencias de la vanguardia, aquellas que más se disparan de las modalidades propias de la producción significativa de los lenguajes que en principio debieran operar como soporte.

3. El supuesto fracaso de las vanguardias

- 21 Es un lugar reiterado hablar del fracaso de las vanguardias. Habitualmente éste se encuentra en su integración final en la cultura, en su adaptación a los modos existentes de circulación del arte que habrían sido antes cuestionados. Oscar Steimberg (2001) recuerda a Edoardo Sanguinetti que distingue en las vanguardias un momento moral y un momento cínico, ligando el cinismo, justamente, a esa instancia de la asimilación.
- 22 Otros, como Hobsbawm (1998) encuentran el fracaso de las vanguardias en su imposibilidad de llegar a ser masivas. Como una prueba de esta dificultad, este autor cita la investigación llevada a cabo por Bourdieu en los años setenta sobre el consumo

de arte por los franceses, donde puede verse que Goya y Brueghel relegan a Renoir para los entendidos y, para todos, Renoir y Van Gogh son las figuras más populares y relegan a Braque (1998: 27).

- 23 Cabría preguntarse porqué Hobsbawm elimina a Renoir y Van Gogh de las vanguardias cuando esos autores pueden considerarse bastante cerca del impresionismo pictórico y éste aparece como una primera brecha en la figuración plena, pero él parece estar pensando más bien en la abstracción y lo que vino después.
- 24 Para Hobsbawm cuando las vanguardias rompen la continuidad con el pasado emprenden "un viaje sin remedio a ninguna parte" y piensa que en los cincuenta años que separan el fauvismo del pop, caracterizados, según él, por una larga sucesión de intentos "que no tenían nada en común , excepto la convicción de que ser artista era algo importante" se buscó desesperada pero vanamente responder al interrogante de qué hacer con la pintura una vez abandonado el lenguaje tradicional de la reproducción (1998: 28).
- 25 ¿Pero en verdad las vanguardias a que se refiere Hobsbawm han fracasado? Tal vez lo han hecho en términos de las pretensiones de introducir cambios en la sociedad y en el hombre, o tal vez también en las de instaurar nuevas formas de circulación del arte, pero ¿lo hicieron en verdad en cuanto a instaurar nuevas formas del decir, en cuanto a ampliar las posibilidades de los lenguajes en los que se apoyaron?
- 26 Si se piensa en las vanguardias rupturistas de comienzos del siglo veinte y en las que tuvieron lugar en los años sesenta basta mirar en rededor para desmentir su afirmación, estas parecen haber triunfado ampliamente. Los ejemplos de obras antimiméticas, fragmentadas, autorreferenciales, etc. están por doquier y han atravesado todos los niveles discursivos, no sólo los del arte. Y en este sentido también, podría decirse que transformaron la vida.
- 27 Es cierto que en muchos de sus coletazos (¿serán finales?) este recorrido terminó casi vaciando las obras en términos retóricos (con las pretensiones de esteticidad con que lo retórico operaba en el arte *tradicional*) pero también ocurre que en otros los cambios han quedado incorporados a las alternativas del lenguaje expandiendo las vías expresivas de los diferentes campos discursivos.
- 28 Pero, dónde recae la traición de las vanguardias ¿en el éxito de los autores a los que la sociedad mima como artistas? Esto no parece afectar demasiado al arte, o al menos no debiera afectarlo ¿En la emergencia de obras adocenadas, redundantes que han perdido la frescura original? Eso tampoco debiera importar dando que el arte es una ocurrencia y las obras, sean o no vanguardistas, son siempre únicas y no es posible que pierdan su lugar en la historia una vez producidas y reconocidas como vanguardia. Entonces ¿qué es lo que fracasa en las vanguardias? ¿El hecho de que dejen de estar adelante?, pero ello implica que han sido seguidas ¿y no debiera ser éste el mayor triunfo para cualquier propuesta?
- 29 Pareciera que no cuando en ella pesa por sobre todo el componente enunciativo que la remite a la novedad, y es cierto que éste envejece rápidamente, porque se institucionaliza o porque se desecha y es reemplazado por otro.
- 30 Steimberg piensa que podrían diferenciarse dos tipos de propuestas vanguardistas. Estarían aquellas que al buscar la instalación de una escena polémica para una convocatoria dialógica, que suele contemplar la persuasión y la búsqueda de adhesión, se ven necesitadas de un discurso intermediario en el que emergen estereotipos argumentativos, *topoi* históricamente probados ya en otros campos, como en los discursos de las ciencias sociales, en la narrativa, en el *teatro de ideas*, o en los discursos partidarios en general.
- 31 Pero habría otras, que por definirse por su fugacidad (como por ejemplo, el *happening*) no dejarían lugar a un discurso de legalización dirigido a sentar una trascendencia, cualquiera ésta fuera.
- 32 Podríamos decir que las primeras se encontrarían más cerca de sufrir el momento *cínico* de Sanguinetti, porque el planteo de Steimberg resalta el rol de los discursos acompañantes, y en verdad son estos discursos, que respaldan los componentes enunciativos de las obras, lo primero que muere en las vanguardias. A veces son lo único que muere y a veces toda la vanguardia muere con ellos, porque ellos son toda la vanguardia.

4. La insistencia en el concepto de novedad

- 33 Unos pocos objetos con cromatismo intenso suelen llamar la atención, pero la multiplicidad de objetos coloridos termina produciendo un efecto visual de oscuridad y negrura. Del mismo modo la multiplicación de *experiencias* ha dejado de verse. No obstante, resulta curioso que cada una se reivindique todavía como ruptura.
- 34 Llama la atención que el concepto de ruptura, entendido como el quiebre de una forma establecida (en la que la nueva forma es siempre deudora de la que busca quebrar, dado que los efectos de sentido que la obra produce no pueden dejar de

considerarla) se defina todavía como un rasgo de actualidad, cada vez más a medida que nos alejamos de los espacios más *especialistas*. Cabe preguntarse cómo puede ser actual *quebrar o romper algo* cuando hace más de un siglo que se vienen *rompiendo cosas*.

- 35 Es un lugar común preguntarse por el sentido de las vanguardias en la época actual. Ha habido demasiadas y el proceso se percibe desde la recepción de manera muy distinta a cómo se percibía en su momento de esplendor (aun en sus varios momentos de esplendor).
- 36 En occidente, en la concepción vectorial de la historia que ha predominado en la postura racionalista, se observa que todas las vanguardias se institucionalizan al poco tiempo, pero desde los años sesenta ese proceso no tiene tiempo de darse y el panorama se hace caótico. Resulta cada vez más difícil la discriminación entre lo pos y lo neo, entre lo que es clásico, tradicional y antiguo y lo que es retro; como siempre sucede, en algunos ámbitos más que en otros. Un espacio que se muestra paradigmático para dar cuenta de esta dificultad para la vectorialidad es, por ejemplo, el de las modas conectadas con la indumentaria.
- 37 Claro, la imaginación del hombre puede ser ilimitada para la construcción de ficciones, lo que hace que la vida de los textos se perciba en principio infinita, pero lo que indudablemente tiene vida más corta es su destrucción, porque este proceso sí parece finito. Hay muchas maneras de construir pero ¿no serán limitadas las de destruir lo existente? Además, cuando algo está destruido es hercúleo el esfuerzo necesario para seguir destruyéndolo.
- 38 Es este proceso el que se está mostrando agónico. De todos modos, no es nuevo en la historia, aunque nunca parece haberse presentado con tanta fuerza. Este ciclo de deconstrucción ya dura demasiado ¿o lo percibimos así sólo porque estamos inmersos en él?
- 39 Después que se produjeron las primeras rupturas a principios del siglo veinte (y aún a fines del siglo diecinueve) puede decirse que esta modalidad no se interrumpió más. Tuvo un momento notorio en la década del sesenta donde se acentuó el efecto rupturista pero no hubo cambios de orientación. Entonces, una modalidad que lleva más de cien años ¿puede considerarse nueva o disruptiva? Se hace sentir que es hora de llamar arcaicas a las obras que se inscriben en esta línea y negar a este tipo de ruptura la pretensión de considerarse novedosa.
- 40 En razón de qué puede seguirse hablando de ruptura. Más bien parece que esas obras pretenden instalarse cómodamente en los parámetros existentes, justamente aquello que toda vanguardia denuncia. ¿No es hora de qué produzcamos algunos cambios en nuestro léxico habitual para muchos ejemplos contemporáneos de arte y los llamemos ya *tradicionales*? Los cambios pueden comenzar por cualquier parte, y entonces la denominación que inscribe al objeto en una categoría podría ser una tan buena como cualquier otra.
- 41 La discusión que la teoría y la crítica en diferentes áreas de la cultura establece sobre la producción de arte es en la mayor parte de los casos una discusión que se circunscribe desde hace tiempo a los aspectos enunciativos de la obra. Si bien parece difícil hacer otra cosa frente a algunos estímulos, este comportamiento contribuye a apoyar el desplazamiento hacía lo enunciativo que los autores manejan en la producción. Esos desplazamientos se alimentan mutuamente.
- 42 Existe un consumo hace largo tiempo masivo de lo que se denomina ruptura pero muchas obras siguen asumiéndose en ese lugar.

5. Otros recorridos

- 43 Sin embargo, no en todos los ámbitos, el camino del arte se mueve a través de un proceso más o menos vectorial en el que nuevos modos de hacer buscan desplazar a los anteriores. Schaeffer, en otro momento de su obra (2001: 18 a 21), no encuentra este recorrido en la fotografía. El planteo es que si bien las vanguardias artísticas que se han propuesto como ruptura han buscado siempre oponerse a las categorizaciones existentes, que en el arte son los géneros artísticos, se impone finalmente que toda práctica pretendidamente deconstructora y transgenérica no es más agénérica que los géneros tradicionales y sólo sucede que obedece a una categorización distinta, por lo que se encuentra integrada en el mismo sistema genérico.
- 44 Y para él la diferencia estriba en que los géneros artísticos se constituyen de manera diferente a las categorizaciones en fotografía. Los primeros refieren a relaciones que las artes establecen con su propia historia, responden a un sistema organizado de normas que se conectan con tradiciones históricas con criterios de autorregulación, mientras que las categorías genéricas que más se impondrían en fotografía estarían relacionadas con categorías perceptivas antropológicamente universales. La psicología de la percepción mostraría que la construcción del universo perceptivo visual utiliza ciertas divisiones privilegiadas que se dan por igual en todas las culturas y en todos los individuos desde su más temprana edad (como la división entre sustancia y propiedades, entre cuerpo animado e inanimado o la interpretación automática de

ciertas expresiones faciales o de ciertos movimientos corporales en términos de estados y acciones intencionales).

- 45 Entonces, Schaeffer piensa que para comprender la fotografía es necesario desprenderse de la concepción de la evolución artística. Este modelo de una historia siempre en progreso, hecha de rupturas, se adaptaría particularmente mal al arte fotográfico y él encuentra a éste más cercano al desarrollo de las artes orientales que ha seguido una lógica de la acumulación, donde lo que liga a las obras entre sí no es una historia evolutiva sino el anclaje común a una situación humana arquetípica, donde "lo que cuenta no es el sistema del arte sino la reactivación funcional de un marco genérico que, como tal, no está marcado: el elemento marcado es la obra individual entendida como huella de una interacción que es, por esencia, única".
- 46 Esto sería aplicable a la fotografía porque "sus categorías genéricas más familiares son de hecho ejemplificaciones de algunas de nuestras categorizaciones perceptivas y cognoscitivas más fundamentales y universales, no estructuran tanto géneros en el sentido histórico del término sino situaciones fotográficas arquetípicas que no cesan de ser reactivadas y moduladas a lo largo del tiempo por los fotógrafos". Y se pregunta si la fotografía no será un arte oriental perdido en occidente en la medida en que en oriente las novedades se incorporan sin desplazar a los modos existentes, tal como él considera pasa con la fotografía.
- 47 Pero también en occidente la creación como forma de actualización del pasado conoció momentos de mayor esplendor. Basta pensar en el arte griego que permanentemente actualizó los mitos y en los posteriores movimientos históricos que en él bebieron, como el romanticismo alemán que siguió a Winckelmann, quien pensaba que el arte de su tiempo sólo podía salvarse volviendo a los modelos griegos (1754). Schlegel cuestionaba duramente las pretensiones de novedad que solían culminar después de su momento de brillo en las repeticiones deformantes de los copistas, que convertían el "gran modelo" en algo "tan cotidiano y repulsivo que en lugar del endiosamiento surge el horror o el olvido eterno" (1797: 63). Pero también denostaba la mera copia de los poetas griegos, porque para él la belleza de la poesía griega estribaba en una forma que se escondía en todo ese conjunto poético y que no era fácil de asir en la imitación de un autor o una obra particular. Aun más, esa forma se escondía en todo el arte griego, no sólo en la poesía, en "la pura grecidad". (1797: 139).
- 48 En un muy bello trabajo sobre el arte medieval C. S. Lewis (1955) rescata como rasgo esencial de ese momento la *humildad* del productor, a quien no se le hubiera ocurrido nunca buscar originalidad en su trabajo, dado que el mayor valor consistía en volver a contar la misma historia de la manera más fiel y no se preocupaba asimismo de que sus agregados se diferenciara del texto base.
- 49 Se encuentran en el trabajo de Lewis cuatro rasgos básicos que distinguen a la literatura y al arte medieval: la transparencia enunciativa, la revitalización de lo ya existente, la no conceptualización de la unidad autor-obra y la importancia concedida a los *detalles*, aspecto que en verdad deviene en la identidad de la obra y su diferencia, identidad y diferencia que si logran imponerse lo hacen a pesar de su enunciación y no gracias a ella.
- 50 Todos estos aspectos se encuentran en marcada oposición con el arte actual, con excepción de las prácticas *revival* aunque éstas tienen lugar desde un enfoque marcadamente opuesto al medieval dado que la asunción de autoría es dominante.
- 51 Pero, conocida paradoja, no hay como tratar de ser novedoso para recaer en lo existente. Además ¿hasta dónde se puede ser original? Por el contrario no hay como empeñarse en copiar algo para que luzca diferente.

6. La vanguardia y el cine

- 52 En el cine tampoco puede encontrarse un recorrido similar al de las artes plásticas. Enunciativamente es escaso el interés por mostrarse vanguardista en el sentido más habitual de quiebra de la ortodoxia del lenguaje.
- 53 Las corrientes fílmicas que se han pretendido innovadoras se han presentado, en general, de un modo muy diferente al comportamiento histórico adjudicado a las vanguardias. Si bien ha habido movimientos diversos, sólo se denomina vanguardias a las que tuvieron lugar alrededor de los años veinte, coincidentes con movimientos en las otras artes. Ni siquiera los movimientos rupturistas surgidos en los años sesenta fueron denominados vanguardias. No es casual que en la actualidad tome el nombre de vanguardia, por ejemplo, la *vanguardia austríaca* que actúa en continuidad con las experiencias de Eggeling, Man Ray, Mc Laren, es decir, trabaja en la experimentación con juegos visuales.
- 54 Es que el concepto de vanguardia ligado a deconstrucción no se lleva demasiado bien con el cine. Los intentos reconocidos como innovadores por la crítica hoy se ligan a algunas de estas tendencias: la *romántica*, en la que el cineasta quiere hablar de sí mismo y de lo que le pasa, la *humanista*, en la que busca decir cosas sobre el hombre, y la *social*, en la que busca retratar un entorno. La emergencia de cines nacionales ha

permitido activar la tercera modalidad y, al mismo tiempo, ha reactivado la segunda, porque nuevas culturas reabren los interrogantes sobre el hombre. La tercera parece ser como siempre muy cara a quienes hacen cine.

- 55 Pero es muy difícil encontrar en estas obras algún tipo de vuelta de tuerca sobre el lenguaje más allá de lo que ya se ha hecho presente en otros momentos del cine, en los mejores casos. Hay, como siempre notables excepciones, pero son eso, sólo excepciones.
- 56 Por eso, no todas las vanguardias gustan de nombrarse como vanguardias. Algunas son vergonzosas de hacerlo. Es que el principal objetivo de los movimientos en el cine ha sido asumirse con un grado mayor de realidad que el transmitido por los modos habituales de hacer. Véase, por ejemplo, el caso del neorrealismo italiano, que se presenta como la manifestación de una realidad más verdadera, en cuanto menos estereotipada. Enunciativamente lo hace reivindicando el carácter supuestamente mimético del cine (y ocultando toda la artificiosidad del lenguaje que emplea). Esta es una adjudicación que se encuentra siempre muy cerca de todo realismo, naturalismo, verismo. Y es difícil que estos ismos se asocien con las vanguardias.
- 57 El cine se avergüenza de las vanguardias, pero en su actitud opositora no hace más que sustentar el concepto difundido de vanguardia y considerar a ésta del mismo modo que en otros ámbitos, pero por ello no busca reconocerse enunciativamente en ella. De algún modo podría decirse que la desprecia.
- 58 En los movimientos que tienen lugar en los años veinte el cine se comporta igual que las vanguardias de las artes plásticas, buscando una forma expresiva que armonice con las búsquedas en el plano de la significación. Del mismo modo lo hacen algunos de los movimientos que tienen lugar en la década del sesenta; después cesa toda manifestación pública ligada a experimentación retórica. Hay experiencias individuales, como siempre sucede, pero no tendencias y éstas no suelen asumirse enunciativamente como vanguardia.
- 59 La década del ochenta trajo nuevas formas de expresión pero ellas no se enunciaron como novedosas en el plano de la producción de sentido (a pesar de que sí lo fueron), más bien quedaron subsumidas en el estilo posmoderno, que para muchos, por su asunción del pastiche, no implicaba originalidad.
- 60 En los discursos acompañantes no suelen aparecer propuestas sobre nuevos modos de hacer en términos de lenguaje. Algún ejemplo aislado como el del *Dogma 95* no se aparta de la línea de querer hacer un cine más verdadero.
- 61 En la enunciación cinematográfica no suele aparecer el empeño en asumirse como novedad en el plano del lenguaje. Esta adjudicación sí aparece en los discursos críticos pero no suele estar asociada, tampoco, a la observación de una nueva forma. A veces modalidades *primitivas* (por elementales) del decir son jerarquizadas como novedad.
- 62 Dejando de lado la música, las experiencias que más se autodefinen en un lugar de ruptura hoy están más cercanas a experiencias multimedia, pero más predominantemente visuales, que se mueven entre la reproducción de la imagen y el uso del cuerpo y el espacio en apoyo de *performances*. El cine, en su especificidad espectacular, con su dispositivo tradicional, queda afuera de esas experiencias.

7. Por qué vanguardias

- 63 Pareciera que los lenguajes que más han estado signados por su supuesta cualidad reproductora, como los de la fotografía y el cine, son los que más se apartan de las búsquedas de ruptura en el sentido en que lo hacen las artes plásticas, porque considerando las dos vías adoptadas por las vanguardias: en términos de la transgresión de las formas y en términos de la utilización del camino de las *performances*, sus propuestas han sido siempre limitadas.
- 64 Después de todo, la marcación del componente enunciativo en el arte hoy no es más que otra manifestación de la ponderación del referente en detrimento del significante que caracteriza a la época actual, la proliferación de *performances* busca la exaltación de un significado siempre difícil de construir a partir de los elementos propios de los lenguajes de la plástica. Este tipo de vanguardias parece estar mostrando la revancha de ciertas artes visuales frente a la imposibilidad de usar la palabra (sólo la estoy considerando aquí en relación con su más fácil remisión al significado, claro), revancha que no han necesitado el cine ni la fotografía porque el referente, supuestamente convocado con facilidad, *hablaba por sí solo*. En el cine, además, después del sonoro la palabra estaba ahí, y sólo era necesario darle mayor ponderación sobre la imagen, que es lo que ha hecho (también en su función referencial, claro).
- 65 Seguramente las que están muertas no son las vanguardias, y el fracaso no es de ellas sino de la concepción del arte que las cobija.
- 66 La enunciación borrada, cuando opera la mimesis, desplaza la mirada sobre el

referente, que es lo sucedido en mucho arte *tradicional*, pero cuando ello se hace difícil la retrotrae sobre el plano retórico, lo que impone la desnudez del lenguaje en cuanto significante, con lo que la obra *se torna muda*. Aquí la enunciación suele hacerse más manifiesta, en parte porque el espacio intertextual le da este carácter (habitualmente a través del paratexto o de discursos acompañantes), en parte porque aparece una *intencionalidad* en la obra que así lo procura (a la que se añade, claro, desde una mirada social, la intencionalidad del autor). En la última etapa de este proceso, a medida que la forma estética se va desvaneciendo cada vez más, la enunciación se torna dominante.

- 67 ¿Por qué la vanguardia debiera ser siempre destructora? Y en otro orden de cosas, ¿por qué lamentarse por la pérdida del elitismo? El arte no es elitista, momentos de esplendor en diversas artes coincidieron con un consenso masivo: el teatro en el clasicismo griego, el verismo operístico italiano, el jazz, el cine *clásico* durante las décadas del cuarenta y el cincuenta.
- 68 La vanguardia como tema de interés parece tornarse cada vez elusiva en un comportamiento del hacer en la contemporaneidad que se muestra marcadamente virado hacia lo circular. La pretensión vanguardista hoy, entendida en el sentido tradicional de superación de lo existente, desde la producción o desde la crítica, parece ser un vano intento de recuperar una concepción vectorial de la historia que se vuelve cada vez más ilusoria, aun en los discursos públicos y masivos.
- 69 De todos modos ¿cuál es la relación de la estética con las vanguardias? Se muestra precaria: las vanguardias parecieran tener más que ver con lo artístico en el sentido kantiano, es decir con la intencionalidad humana que se detecta en las obras, mientras que lo estético pasa por la experiencia única frente a una ocurrencia que puede tener lugar tanto en la obra que la sociedad denomina clásica como en la que llama de vanguardia.



Bibliografía

Hobsbawm, E. (1998 [1999]), *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica.

Lewis, C. S. (1955 [1980]), *La imagen del mundo*, Barcelona, Antoni Bosch

Lyotard, J. F. (1988 [1998]) "Lo sublime y la vanguardia" y "Después de lo sublime, estado de la estética", en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Bs. As, Manantial.

Schaeffer J. M. (1987 [1990]) *La imagen precaria*, Cap. 4 "La problemática del arte", Madrid, Cátedra.

— (2001[2004]), "La fotografía entre visión e imagen", en *La confusión de los géneros en fotografía*, V. Picaudé y P. Arbaizar (eds.) Barcelona, GG.

Schlegel, F. (1797 [1996]) *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid, AKAL Ediciones.

Steimberg, O. (1999) "Vanguardia y lugar común: sobre silencios y repeticiones en los discursos artísticos de ruptura", en *Syc nro. 9/10*, Buenos Aires.

Winckelmann, J. J. (1754 [1977]), *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Nexos.



Autor/es

Mabel Tassara es investigadora y docente en el área del cine y los lenguajes audiovisuales. Actualmente, dirige los proyectos *Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual* (ATCA/IUNA) y *Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea* (UBACYT). Ha publicado, entre otros trabajos, *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine, Figuras del desplazamiento en el cine. El film poema. Ciudades del cine*.



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar